Archive of SID

فرمالیسم در معماری و نسبت آن با مفهوم فرم[1]

مونا بلوری بزاز[2]

علیرضا مستغنی[3]

دانشیار دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران

دریافت: ۲۴ اردیبهشت ۱۳۹۸
پذیرش: ۲۶ تیر ۱۳۹۸
(صفحهٔ ۱۸-۵)

کلیدواژگان: فرم در معماری، فرمالیسمِ معماری، نقدِ فرمالیستی، نسبتِ فرم و فرمالیسم.

امروز سخن گفتن دربارهٔ معماری، بدون استفاده از واژهٔ «فرم»، ناممکن می‌نماید؛ اما باید متوجه باشیم که «فرم» صرفاً ابزاری برای تفکر است ــ نه چیز است، نه ماده؛ و تازه در قرن اخیر وارد جریان گفتگوهای معماری شده است.[4]

چکیده

فرم از مهم‌ترین مفاهیم گفتمان امروزهٔ معماری است. به‌علاوه، اندیشه و رویکردی با عنوان فرمالیسم هم در معماری هست که اساساً بر فرم اثر متمرکز است و به دیگر جنبه‌های معماری، مانند جنبه‌های عملکردی و سازه‌ای و اجتماعی، کم‌اعتناست. فرم مفهوم اصلی در تفکر فرمالیستی است، بااین‌حال مدلول‌های بی‌شمار واژهٔ فرم از یک سو، و فقدان تحقیقات منسجم دربارهٔ خاستگاه و ریشه‌های فلسفی و اندیشهٔ فرمالیسم از سوی دیگر، مانع از فهم چیستیِ تفکر فرمالیسم در معماری و بخصوص نسبت آن با مفهوم فرم در معماری است. در این مقاله بعد از بررسی تفکر فرمالیسم در معماری، می‌کوشیم دریابیم که این تفکر با چه فهمی از فرم سروکار دارد، فرمالیسم را نه به مثابهٔ رویکردی نزد معماران برای تصرف در جهان، بلکه به مثابهٔ اندیشه‌ای نزد دانشوران و منتقدان و نظریه‌پردازان که در کار شناخت و نقد معماری بوده‌اند، بررسی می‌کنیم و با این قصد به منابع تاریخی و نظری و نقد معماری‌ای رجوع می‌کنیم، که در آن‌ها به موضوع فرمالیسم و فرم در معماری پرداخته‌اند.

تفکر مبتنی بر فرمالیسم در معماری ریشه در جریان فرمالیسم هنری دارد و از نظریه‌ها و آموزه‌های آن غنی و آکنده شده و تأثیر بسزایی در اندیشهٔ نظریه‌پردازان و منتقدان و اهل حرفهٔ معماری داشته است. در این مقاله بین سه نوع فرمالیسم تمایز قائل می‌شویم: اول، فرمالیسم به مثابهٔ اندیشه‌ای نزد دانشورانی که با رویکرد و نگاهی فرمالیستی به سخن گفتن در باب معماری و شناخت معماری پرداخته‌اند؛ دوم، فرمالیسم به مثابهٔ شیوه‌ای در تحلیل آثار معماری؛ و سوم، فرمالیسم به مثابهٔ شیوه‌ای در طراحیِ آثار معماری. تحقیق حاضر دربارهٔ فرمالیسم در حوزهٔ معرفتیِ معماری است.

مقدمه

فرم[5]، فرمال، و فرمالیسم[6] از جمله واژگانی هستند که در گفتگوهای معمارانه فراوان تکرار می‌شوند، بااین‌حال هنوز در صاحب‌نظران در

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری معماری نگارندهٔ اول است با عنوان *فرمالیسم روسی، از ادبیات تا معماری: تبیین مدلی برای خوانش معماری* که در دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه هنر تهران، در ۱ دی‌ماه ۱۳۹۸ به راهنمایی نگارندهٔ دوم و دکتر مهرداد قیومی بیدهندی دفاع شده است.

۲. دانشجوی دکتری دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه هنر، تهران
Mona.bolouri@gmail.com
۳. نویسندهٔ مسئول
alirezamostaghni@gmail.com

4. A. Forty, *Words and Buildings*, p. 150.

شاپا: X ۸۷۰-۱۶۸۳

www.SID.ir

Archive of SID

پرسش‌های تحقیق

۱. فرم در فرمالیسم معماری چه نقشی دارد و متضمن چه مفاهیمی است؟

۲. ریشه‌های تفکر فرمالیسم و خاستگاهِ آن در معماری چیست؟

۳. فرمالیسم نمایندهٔ چه اصول و اندیشه‌هایی در معماری است؟

باب معنای هیچ‌یک از اینها توافق نظر ندارند و چه‌بسا برای اهل نظر و حرفهٔ معماری هم روشن نباشد که فرمالیسم به چه اندیشه‌ای اشاره دارد، خاستگاه و ریشه‌های آن در معماری چیست، و آیا اصلاً جریانی با عنوان فرمالیسم در معماری وجود دارد. از طرفی، واژهٔ «فرم»، که در بطنِ هم واژه و هم تفکر «فرمالیسم» حضور دارد، در معماری در معناهای بی‌شمارِی به کار رفته است و این خود از جمله علل ابهام دربارهٔ چیستی فرمالیسم در معماری است. بنابراین اگر بخواهیم تفکر فرمالیسم در معماری را به‌درستی درک کنیم، باید علاوه بر بررسی آرای دانشوران در این مورد، به معنای «فرم» و فهم آن در نسبت با فرمالیسم رجوع کنیم. در شناخت معنای فرم در نسبت با فرمالیسم نیز اولاً باید اندیشهٔ فرمالیستی را در معماری و هنر به‌درستی درک کنیم و ثانیاً بر معناهای متنوع واژهٔ «فرم» در معماری اشراف کافی داشته باشیم، تا بتوانیم حدود و ثغور معناییِ «فرم» در فرمالیسمِ معماری را تعیین کنیم، شناخت فرم و فرمالیسم وابسته به شناخت هریک از این دو جداگانه و در نسبت با یکدیگر است.

با هدف عرضهٔ روایتی منسجم از فرمالیسم در معماری و روشن کردن نسبت آن با مفهوم فرم، در این مقاله می‌کوشیم با مراجعه به منابع تاریخی و نظری معماری، جایگاه و معنای فرمالیسم در معماری را، چه به لحاظ تاریخی و چه به لحاظ مفهومی، شناسایی کنیم، یعنی ابتدا تاریخ تفکر فرمالیسم را در آرای دانشورانِ صاحب‌نظر در موضوع فرمالیسم در معماری می‌جوییم و سپس با رجوع به مفهوم فرم در معماری، معنا و کاربرد این مفهوم را در نسبت با فرمالیسم معماری شناسایی کنیم. تحقیق حاضر از نوع غیر کمّی است و راهبرد آن «تاریخ مفهومی»[۷] و روش آن «تحلیل مضمونی»[۸] است. با توجه به پرسش‌های تحقیق، این مقاله در سه «بابِ اصلی» تنظیم شده است: باب اول به بررسی ریشه‌های فلسفی و خاستگاهِ فرمالیسم در معماری اختصاص خواهد داشت، در باب دوم فرمالیسم در معماری را روشن می‌کنیم، و در باب آخر به تبیین نسبت میان مفهوم فرم و فرمالیسم معماری می‌پردازیم.

پیش از این، حقان آنای در مقالهٔ «فرمالیسمِ (معرفت‌شناختی) و تأثیر آن در معماری: مروری اجمالی»[۹] کوشیده فرمالیسم را به منزلهٔ رویکردی معرفت‌شناختی در معماری معرفی کند. او اگرچه مدعی است که به دنبالِ ردِّ پا و تأثیر ایده‌های بنیادینِ فرمالیسمِ آلمانی و روسی در معماری است، اما از مرورِ پیشینهٔ این موضوع فراتر نرفته و بیشترِ مقاله‌اش صرف توضیح تاریخ

۵. از آنجایی که واژه‌هایی چون فرم و فرمال و فرمالیسم در گفتگوهای معماری واژه‌هایی پرکاربردی هستند و در مقایسه با معادل این واژگان در فارسی یعنی صورت و صورت‌گرا و صورت‌گرایی انس بیشتری با ذهن خوانندگان دارند، در این مقاله، از برگرداندن این واژگان خودداری کردیم.

۶. از این پس هر جا می‌گوییم «فرمالیسمِ معماری» مقصودمان تفکر مبتنی بر فرمالیسم است.

7. conceptual history

8. thematic analysis

9. Hakan Anay, "(Epistemological) Formalism and its Influence on Architecture: A Concise Review".

www.SID.ir

Archive of SID

فرمالیسم در منشأهای آن، یعنی فرمالیسم آلمانی و روسی، و معرفیِ برخی محققانی شده است که به موضوعِ فرمالیسم در معماری پرداخته‌اند. مقالهٔ یادشده نهایتاً شناختی از چیستی تفکر فرمالیسم در معماری و به‌خصوص نسبت آن با فرم به دست نمی‌دهد. یکی دیگر از مهم‌ترین تحقیقات در موضوع فرمالیسم در معماری مقالهٔ گرادی با عنوان «فرمالیسم و فرم‌های عمل»[۱۰] است. او در این پژوهش تاریخ فرمالیسم (فرمالیسم در فلسفهٔ زیبایی‌شناسی کانت آلمانی و فرمالیسم در نقد ادبی روسی) و همچنین تاریخچهٔ حضور فرمالیسم را در معماری، بخصوص در نسبت با جریان‌های غالبِ هنری و جریان‌های معاند و ضد فرمالیستی بررسی کرده است. اگرچه مقالهٔ او دربارهٔ فرمالیسم در معماری است، بیشتر مقاله به توضیح جریان‌های مرتبط با فرمالیسم در دیگر حوزه‌های هنر چون موسیقی و نقاشی و همچنین توضیح جریان‌های ضدفرمالیستی و دیگر جریان‌های وابسته با فرمالیسم (همچون پرفرمالیسم) می‌گذرد، این حواشی مانع از پرداخت منسجمِ به اصل موضوع یعنی «فرمالیسم در معماری» شده است و نهایتاً تصویر روشنی از چیستی این تفکر و خاستگاه‌ها، اصول و معیارها، و نسبتش با مفهوم کاربردی فرم در این رشته عرضه نمی‌کند از دیگر محققانی که به موضوع فرمالیسمِ معماری پرداخته، جفری هیلدنر است. او در مقالهٔ «فرمالیسم: حرکت_ معنا»[۱۱] ادعا می‌کند که می‌خواهد فرمالیسم را از تصورات اشتباهِ رایج برهاند و آن را در جایگاه مناسب و بر حق آن بنشاند، با این منظور فرمالیسم معماری را با فرمالیسم ادبیِ روسی قیاس می‌کند و اهمیت محتوا را در تفکر فرمالیسم خاطرنشان می‌کند، بااین‌حال بسیاری از نکات را دربارهٔ چیستی تفکر فرمالیسم در معماری مغفول می‌گذارد.

۱. ریشه‌های فلسفی و خاستگاه فرمالیسم معماری

نخستین حضور فرمالیسم در معماری وام‌دار جریان فرمالیسم در هنر است. جریان فرمالیستیِ هنر در دههٔ ۱۸۳۰ در آلمان آغاز شد که به‌شدت متأثر از زیبایی‌شناسی کانتی بود، کانت در ۱۷۷۰ اعلام کرد که «فرمْ عنصر اساسی در همهٔ هنرهای‌های زیبا است»[۱۲] و در کتابش با عنوان *نقد قوهٔ حکم* تأکید داشت که نقد زیبایی‌شناختی فقط با «فرم» ارتباط دارد. به نظر کانت فرم نوعی ویژگی ذهن است که ما را وامی‌دارد تا اشیا را در قالب «فرم» خاصی مشاهده کنیم، یعنی ما این فرم را صرفاً به این دلیل در اشیا می‌بینیم که از طرف «ذهن» بر آن‌ها «تحمیل» می‌شود.[۱۳] او منشأ زیبایی را در خود ابژه‌ها نمی‌دانست؛ بلکه در پروسهٔ ادراکشان می‌انگاشت. برای کانت فرم متفاوت با آن جنبه‌ای از چیزها است که از طریق حواس[۱۴] قابل شناسایی است؛ چرا که آن جنبهْ مادّه است و فرمْ ماده نیست. او همچنین معتقد بود که آن جنبه‌هایی از ابژه که مربوط به فایدهٔ آن است، در قضاوت زیبایی‌شناختی جایی ندارد؛ چرا که برای این‌ها لازم است بدانیم که ابژه چیست و چه می‌کند و بنابراین به حوزهٔ شناخت[۱۵] مربوط است، نه زیبایی‌شناسی. اهمیت تفکر کانت در تاریخ «فرم» در بنیاد نهادن این تفکر بود که فرم در نگریستن واقع است و نه در آنچه به آن نگریسته می‌شود. این سؤال پیش می‌آید که چرا ذهن زیبایی را در ابژه‌ها تشخیص می‌دهد؟ زیرا ذهن، مستقل از محتوا و معنا، درون آن‌ها بازنمایی‌ای از آن «فرم» می‌بیند. بنابراین نقد زیبایی‌شناختی و ادراک آنچه نزد ذهن زیبا است، از طریق توانایی آن در تشخیص آن ویژگی‌های جهان بیرونی محقق می‌شود، ویژگی‌هایی که با آن کانسپت درونیِ فرم مطابقت می‌کند.[۱۶]

یوهان فریدریش هربارت[۱۷] در اوایل قرن نوزدهم نقش مهمی در بیان زیبایی‌شناسی فرمالیستی، متأثر از آرای کانت، داشت. او می‌گفت: «معنا در اثر هنری امری زاید است؛ چرا که هر اثر به‌نفسه شامل مجموعه‌ای از روابط فرمیِ منحصر به فرد است که هنرمند با نیّت و مهارتش آن‌ها را در کنار هم نشانده است»[۱۸]. هربارت زیبایی‌شناسی فرمالیستی را بر حسب دریافت

10. Sandra Kaji-O'Grady, "Formalism and Forms of Practice".
11. Jeffry Hildner, "Formalism: Move, Meaning".
۱۲. ولادیسلا تاتارکیه‌ویچ، «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی»، ص ۵۱.
۱۳. همان، ص ۶۰.
14. sensation
15. cognition
16. Forty, ibid, p. 154-155.
17. Johann Friedrich Herbart (1776-1841)
18. H.F. Mallgrave & E. Ikonomou, *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics*, p. 10.

www.SID.ir

Archive of SID

روابطِ میان خطوط، آواها، صفحات، رنگ‌ها، و... توضیح داد و بخش بزرگی از کوشش او به جنبهٔ روان‌شناختیِ این فرایند متمرکز بود. زیبایی‌شناسی هربارت در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم با فیلسوفانی چون رابرت فن زیمرمان[۱۹] پرورش یافت. زیمرمان نیز در تحقیق جامعی با عنوان «دانشِ فرم»، به جای خود فرم‌ها بر روابطِ درونی میانِ آن‌ها تأکید کرد.[۲۰]

بعد از دههٔ ۱۸۷۰، آنچه به رویکرد فرمالیستی خشک و بی‌روحِ آن دوره، که فرم را رابطهٔ میان اجزای اثر می‌انگاشت، حیاتی دوباره بخشید، بازگشت به انگارهٔ رمانتیک‌ها ــ امثال گوته،[۲۱] شیلر،[۲۲] و شلگل[۲۳] ــ از فرم بود. نظرِ رمانتیک‌ها در باب فرم تأثیر بسزایی بر نظریه‌های فرمالیسم در هنر از جمله ادبیات و معماری داشت. آن‌ها علی‌رغمِ علاقه‌شان به نظرِ کانت در بابِ نسبتِ میان مدرِک و مدرَک در خلقِ تجربهٔ زیبایی‌شناختی، طرح کانت را ناتوان از توضیح دربارهٔ چراییِ لذت بردن از فرم‌ها می‌دیدند و بنابراین سعی داشتند نشان دهند چه عاملی آثارِ هنری را به لحاظِ زیبایی‌شنختی لذت‌بخش می‌کند و به این منظور به سراغِ روان‌شناسی رفتند.

موضوعِ هنر نزد رمانتیک‌ها بیانِ زندگی‌ای است که انسان درونِ خود می‌یابد و فرم قرار است واسطهٔ بروزِ آن باشد. تلقیِ رمانتیک‌ها از فرمْ پرورش مفهومِ علمی‌تری از فرم بر مبنایِ اصلِ روان‌شناختیِ «همدلی[۲۴]» را ممکن می‌کرد. مفهوم همدلی در هنر بیانگر این است که فرم‌های هنری به این علت برای ما جذاب هستند که می‌توانیم از طریقِ آن‌ها احساساتی را تجربه کنیم که از پیش با بدن خود آن‌ها را شناخته‌ایم.[۲۵] دربارهٔ مفهوم همدلی اندیشمندان بسیاری سخن گفته‌اند. از همهٔ آن‌ها مهم‌تر و مؤثرتر هاینریش ولفلین، مورخ هنر، است که این مفهوم را وارد هنر و معماری کرد و از این طریق موجب غنای مفهوم فرم در معماری شد.

ولفلین در رسالهٔ دکتری خود با عنوان *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی معماری*[۲۶]، که در سال ۱۸۸۶ از آن دفاع و در دههٔ ۱۹۳۰ منتشرش کرد، مفهومِ جدیدی از فرم را پیش نهاد که تا پیش از آن در معماری مطرح نبود. کتاب با این پرسش آغاز می‌شود: «چگونه است که فرم‌های معماری قادر به بیان احساسات و عواطفند؟». او بر مبنای اصل «همدلی» در پاسخ به این پرسش می‌گوید: «همان‌طور که ما کالبد [و نیز شخصیت] داریم، فرم‌های کالبدی [در معماری] هم بیانگر شخصیتند»؛[۲۷] چرا که «نظام کالبدی بدن ما همان فرمی است که از طریق آن همهٔ چیزهای فیزیکی را ادراک[۲۸] می‌کنیم».[۲۹] به این ترتیب، ولفین با تشبیهِ اثر معماری به بدن انسان، درک جدیدی از معماری را مطرح می‌کند که در آن مفهوم فرم به‌وضوح متأثر از نظر گوته و دیگر رمانتیک‌ها است.[۳۰] او معتقد است آنچه انسان را قائم نگه می‌دارد و مانع از سقوطش، همچون تودهٔ بی‌فرمی، می‌شود، همان نیرویی است که می‌شود آن را اراده، زندگی، و یا به تعبیری نیروی فرم خواند. تقابل میانِ ماده و نیرو است که همهٔ جهانِ موجودات زنده را به حرکت وامی‌دارد و این همان مضمون اصلیِ معماری است. «در همه چیز اراده‌ای است که برای فرم گرفتن تقلّا می‌کند و باید بر مقاومتِ مادهٔ بی‌فرم فایق آید»[۳۱]. ولفلین همچنین به شیوه‌ای که هم‌زمان یادآور آرای ارسطو[۳۲]، گوته،[۳۳] و فرمالیست‌های ادبی روس[۳۴] است، بر همزیستیِ فرم و ماده تأکید می‌کند و می‌گوید: «فرم به منزلهٔ چیزی بیرونی به دور ماده نمی‌پیچد؛ بلکه همچون اراده و نیرویی است که از درون ماده متبلور می‌شود. فرم و ماده جدایی‌ناپذیرند»[۳۵].

تقریباً هم‌زمان با ولفین، معماری با نام آدولف گُلر در سال ۱۸۸۷ تحقیقی منتشر کرد که نشان از تفکرِ فرمالیستی در معماری دارد. او در مقاله‌ای با عنوان «علت تغییر مداوم سبک‌ها در معماری چیست؟» می‌گوید: «معماری... هنر حقیقی فرم محضِ قابل رؤیت است»[۳۶]. او فرم را بازیِ فارغ از معنای خطوط و سایه‌روشن و ذاتاً فرح‌بخش می‌داند، و متأثر از کانت هر آنچه را که بر محتوا دلالت کند از «فرم» می‌زداید و حذف

19. Robert von Zimmerman (1824-1898)
20. Forty, ibid, p. 157.
21. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)
22. Friedrich Schiller (1759-1805)
23. Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1772-1829)
24. empathy
25. Forty, ibid, p. 158.
26. Heinrich Wölfflin, *Prolegomena to a Psychology of Architecture*.
27. Ibid, p. 151.
28. apprehend
29. Wölfflin, ibid, pp. 157-158.
30. Forty, ibid, p. 159.
از اینجا مشخص می‌شود که چطور جریان فرمالیسم چه در هنر و ادبیات و چه در معماری وامدارِ آرای گوته و ارسطو بوده است.
31. Wölfflin, ibid, p. 159.
۳۲. ارسطو به تمایز میان فرم‌ها و چیزها قائل نیست و قبول ندارد که فرم‌ها وجود مطلق و مستقل از مادهٔ ابژه‌هایی که در آن‌ها یافت می‌شوند، داشته باشند. بر اساس اندیشهٔ او «فرم» نظام و سازمانی است که عناصر مادیِ تحت آنْ یک شیء را تشکیل می‌دهند. «ماده» هرچه می‌تواند بشود، ولی این «فرم» است که عملاً تعیین می‌کند شی چه هست. برای ارسطو فرم یک شی علت تکوینی آن است؛ چیزی که آن را به صورت موجودیتی که هست، می‌سازد (سید جواد ظفرمند، «چیستی فرم در هنر»، ص ۹).

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند و معتقد است «فرم حتی بدون هیچ‌گونه محتوایی هم موجب لذت[۳۷] بیننده‌اش می‌شود»[۳۸]. از نظر او معماری، برخلاف نقاشی و مجسمه‌سازی، بدون ارجاع به چیزهای ملموسی که در زندگیِ روزمره با آن‌ها مواجهیم، نظامی از خطوط هندسی و مجرد پیش رویمان می‌نهد، بنابراین تماشای آثار معماری، برخلاف نقاشی و مجسمه‌سازی، تداعیگرِ خاطرات به ذهن ما نیست. از طرفی «فرم‌های معماری [لزوماً] معلولِ علل طبیعی نیستند»[۳۹]. با این ملاحظات گلر باعث ظهور دیدگاه جالب توجهی شد که ظهور هنر انتزاعی و غیر عینی را نوید می‌داد و مدعی بود که منشأ و ریشهٔ آن در معماری قرار دارد[۴۰].

علی‌رغم آنچه با عنوان ریشه‌های فرمالیسم در معماری ذکر کردیم، در اوایل قرن بیستم و در دوران مدرن گرایش اندکی به پرداختن به مفهوم فرم در قالب فرمالیستی آن در معماری وجود داشت، آدرین فورتی علت این بی‌توجهی را تناقضاتی می‌داند که تلقیِ کانتی از فرم با فهم مدرن از معماری ایجاد می‌کرد[۴۱]، کانت ادعا می‌کرد که «فرم» در درجهٔ اول وابسته به ادراک بیننده است و بر این مبنا تحولات تاریخی در معماری را باید برحسب تحولات در شیوهٔ نگریستن و ادراک بسنجیم، به تعبیری نگریستن نیز چون معماری تاریخ خود را دارد. چنین تلقی‌ای از فرم با تفکر مدرنیسم، که فرم‌های جدید را محصولِ ناگزیرِ مصالح و تکنولوژی جدید می‌دانست و آموزه‌های باوهاوسی که فرم را مقوله‌ای جهانی و بی‌زمان می‌دید، متناقض می‌نمود.

بنابراین جریان فرمالیسم در هنر دروازهٔ ورود تفکر فرمالیسم به معماری است. این تفکر متکی بر مفهومی از فرم بود که با تلقیِ کانت از فرم آغاز شد و سپس به تلقی رمانتیک از فرم گرایید؛ اما در ادامهٔ راه، از آنجا که تلقیِ فرمالیستی از فرم در تناقض با آرمان‌های مدرنیستی معماری قرار گرفت، پرورش بیشتر آن برای مدت طولانی معلق ماند. بنابراین باید متوجه بود که اگرچه ولفین و گُلر آغازگر تفکر فرمالیستی در معماری بودند، این تفکر را نمی‌توان به آن‌ها منسوب کرد. این تفکر مدت‌ها بعد در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در واکنش به جریان عملکردگراییِ معماری مدرن شکل گرفت و البته بسیار وام‌دار نظرات گُلر و ولفلین و دیگر سردمدارانِ تفکر فرمالیستی در هنر بود.

۲. سیر تفکر فرمالیسم معماری

به دنبال بیان خاستگاه و ریشه‌های فلسفی فرمالیسم در معماری، اکنون می‌توان به بررسی آرای توصیفگران تفکر فرمالیستی در معماری و سپس به رویکرد فرمالیستی در نقد معماری پرداخت. مایکل هِیز در مقاله‌اش با عنوان «معماری نقادانه: بین فرهنگ و فرم»، میان نقدی که معماری را از ابزارهای فرهنگ[۴۲] می‌انگارد با نقدی که آن را فرمی مستقل[۴۳] می‌شمارد تمایز قائل می‌شود و این دو را مقابل هم قرار می‌دهد. هِیز بر این مبنا موضع فرمالیسم در معماری را کم‌اعتنایی به تاریخ، و در عوض اعتنا به موضوعات معمارانهٔ مستقل و عملیات فرمی[۴۴] می‌بیند و می‌گوید: «عملیات فرمی یعنی چگونگی نشستن اجزای یک اثر در کنار هم؛ و اینکه چگونه محصولِ نهایی، نظامی کاملاً یکپارچه و متعادل است»[۴۵] که می‌توان آن را بدون ارجاعات بیرونی فهم کرد، و همچنین چگونه می‌توان از آن دوباره استفاده کرد؛ یعنی چگونه می‌شود اجزا و فرایندهای تشکیل‌دهندهٔ آن را از نو ترکیب کرد.[۴۶] به نظر او، در فرمالیسم «این عملیات را معمارانه، مستقل، و درونی‌شده می‌شمارند؛ یعنی چیزهایی که در ورای اوضاع و احوال واقعی وجود دارند» و موضوع این نیست که هر بنا به منزلهٔ مظهری از فرهنگ چگونه در نسبت با زمانهٔ خود تحقق می‌یابد، یا پذیرفته و رد می‌شود.[۴۷] اما منظور هیز از نقدی که بی‌اعتنا به مسائل تاریخی باشد و اثر را بدون ارجاعات بیرونی بفهمد، چیست؟ درک موضعِ فرمالیسم به مثابهٔ رویکردی در فهم و نقد آثار زمانی برایمان روشن‌تر می‌شود که آن را در تقابلِ با، و در واکنشِ به نقد سیاق‌گرا[۴۸] ببینیم که در آن موضوع مورد مطالعه را در شبکهٔ وسیع‌تری از روابط انسانی و در جامعه بررسی می‌کنند.[۴۹]

تا اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، بر مبنای سنت

۳۳. گوته در تحقیقش دربارهٔ ریخت‌شناسی گیاهان که از اواخر سال‌های ۱۷۸۰ به آن مشغول بود با رویکردی ارسطویی اعتقاد به وجود گیاه اصیلِ آرکی‌تایپی‌ای داشت که فرم آن زمینه‌ساز طرح همهٔ گیاهان دیگر است و همهٔ دیگر گیاهان را، حتی آنهایی که هنوز به وجود نیامده‌اند، می‌شود به نمونهٔ اولیه (urform) آن منتسب کرد. گوته معتقد بود که هیچ فرمی را نمی‌توان از روح درونیِ آن جدا در نظر گرفت. به نظر او و دیگر رومانتیک‌ها دقیقاً همان قواعدی که برای فرم ارگانیک در طبیعت صادق است، قابل اعمال به هنر و دیگر محصولات فرهنگ انسانی هم هست. ایدهٔ ارسطو دربارهٔ «فرم» نتیجهٔ پرسش از فرایند زایش گیاهان و حیوانات است. ارسطو در ابتدای کتاب در باب اجزای حیوانات می‌گوید: «نباید منشأ چیزهای ارگانیک را در پروسهٔ رشد آن‌ها بجوییم، بلکه درعوض باید خصایصشان را در وضعیت کامل و نهایی‌شان در نظر گیریم و در این وضعیت تکامل آن‌ها را بررسی کنیم». ارسطو برای توجیه نظرش از تشبیه ساختمان استفاده می‌کند و می‌گوید: «خانه این یا آن فرم را دارد و به دلیل اینکه این یا آن فرم را دارد، به این شیوه یا شیوهٔ دیگر ساخته می‌شود؛ زیرا فرایند تکاملیِ آن به خاطر رسیدن به آن چیز تکامل‌یافتهٔ نهایی است، نه به خاطر خود فرایند»، یعنی آنچه مقدم بر وجود گیاهان و حیوانات است، در ایده نیست، بلکه در یک نمونهٔ قبلیِ واقعی در زمان است «زیرا که انسان از انسان زاییده شده است و بنابراین مالکیت برخی ویژگی‌های مشخص از سوی والدین است که رشد خصوصیات مشابهی را در کودکان تعیین می‌کند» (Forty, ibid, p. 151).

www.SID.ir

Archive of SID

جاریِ نقد و اندیشهٔ هنر، استقلالِ هنر به رسمیت شناخته نمی‌شد. نمایندگان این سنت انتظار داشتند که فرم‌های هنری موجب ارتقای اخلاقیات در جامعه شوند و پشتیبان ارزش‌های ملی و اهداف سیاسی و اجتماعی باشند. بنابراین اثر هنری را ابزار تحقق‌بخشی به اهداف برون‌ـ هنری[۵۰] می‌انگاشتند. مشخصهٔ دیگر این سنت روان‌باوری[۵۱] و جامعه‌باوری[۵۲] ابتدایی در تحلیل‌های تاریخی و نقادانه‌ای بود که در آن خودِ اثر ادبی در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گرفت.[۵۳] در چنین اوضاعی بود که فرمالیست‌ها در برابر شرایط حاکم بر نقد هنر به اعتراض برخاستند و اصرار داشتند نقد هنر و پژوهش‌های هنری، که تمرکزش بر شرایط دنیای بیرونِ اثر باشد و خودِ اثر هنری و جنبه‌های فرمالِ آن را نادیده بگیرد، نمی‌تواند در تفسیر و ارزیابیِ درست از آثار هنری و پیشنهاد نظریهٔ هنر به کار آید. فرمالیست‌ها، برخلاف ناقدان سنتیِ هنر، ارزشِ هنری اثر هنری را در فرمِ اثر می‌جستند[۵۴] و معتقد بودند که ارزش هنری یک اثر ادبی، موسیقی، معماری، یا هر هنر دیگری از طریق فرمِ اثر تعیین می‌شود، یعنی وجوه فرمال اثر است که باید در ارزیابی هنریِ مد نظر باشد.

الن کالکوهون، یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان فرمالیسم معماری، دربارهٔ فرمالیسم می‌گوید:

فرمالیسم شیوه‌ای از تفکر است که به جای روابط علّی[۵۵] بر روابط قانونمند[۵۶] تأکید می‌کند. بر مبنای چنین تعریفی، فرمالیسم با تعریفِ ریاضیاتیِ محض از عملکرد ارتباط دارد، و ساختارها را در حوزه‌های گوناگون، مستقل از آن چیزهایی که بیرون از این حوزه‌ها وجود دارد، مطالعه می‌کند، فرمالیسم با «چگونگی» چیزها سروکار دارد نه با «چرایی» آن‌ها. به نظر می‌رسد این خصیصهٔ اندیشهٔ اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در رشته‌های گوناگون است، از ریاضیات گرفته تا هنر و معماری.[۵۷]

او در ادامه در توضیح رویکرد فرمالیسم در مطالعهٔ هنرها می‌گوید:

فرمالیسم بررسیِ موضوع مورد مطالعه را به ساختار فرمالِ اثر هنری محدود می‌کند و از سخن دربارهٔ اینکه این آثار در دوره‌های تاریخیِ بخصوص چه «معنا»یی داشته‌اند اجتناب می‌کند و به جای اینکه مسائل خاصی را که در زمان‌های مختلف پیش روی هنرمندان بوده است، نتیجهٔ رویدادهای تاریخیِ بیرونی ببیند، در جستجوی منطقی [درونی و عینی] در این تحول تاریخی است.[۵۸]

کالکوهون دربارهٔ آوانگاردهای معماری قرن بیستم معتقد است:

گرایش‌های فرمالیستی آن‌ها سبب می‌شد که در مقابلِ در پیشرفتِ مستمرْ دیدنِ معماری بر اساس قوانین تاریخی انقلاب‌های تکنیکی و اجتماعی بایستند و درعوض ادعا کنند که معماری مدرن به آستانه‌ای رسیده است که می‌تواند قوانین زیباشناختی‌ای لایزالِ مستقل از وقایع بیرونی ایجاد کند.[۵۹]

از جمع‌بندیِ سخنان کالکوهون و هِیز مهم‌ترین ویژگی‌های اندیشهٔ فرمالیسم معماری چنین به دست می‌آید:

ـ تلاش برای احراز استقلال رشتهٔ معماری، و بنابراین تمرکز بر مسائل درون‌رشته‌ایِ معماری، یعنی کشف و تبیینِ قواعد و قوانینی که مختصِ رشتهٔ معماری است،

ـ تمرکز بر «چگونگیِ» معماری به جای «چراییِ» آن و بنابراین کنار گذاردن سیاق تاریخی و اجتماعیِ اثر به نفعِ بررسی تکنیک‌ها و عملیات فرمیِ شاکلهٔ اثر در نقد معماری،

ـ کشفِ «اجزا و فرایندهای تشکیل‌دهندهٔ اثر» و اینکه چگونه می‌توان آن‌ها را در اثری از نو ترکیب کرد[۶۰]، به گونه‌ای که راهنمای معماران در طراحی آثار معماری باشد.

تا اینجا فرمالیسم را از نظر دانشورانی شناختیم که به چیستی و اصول آن به‌تلویح پرداخته‌اند. حال به اندیشهٔ کسانی می‌پردازیم که فرمالیسم را به مثابهٔ رویکرد و شیوه‌ای در نقد برگزیده‌اند. بر مبنای رویکرد فرمالیستی، همهٔ آنچه برای نقد هر اثر واجب است در خود آن اثر حاضر است و سیاقِ آن، از جمله علل شکل‌گیریِ اثر، زمینهٔ تاریخی و اجتماعی، و زندگی خالق اثر، همگی نسبت به اثرْ بیرونی تلقی می‌شوند و در نقد

۳۴. فرمالیسم روسی از مهم‌ترین جریان‌ها در فرمالیسم هنری و مکتبی در نقد ادبی است که در سال ۱۹۱۵ در مسکو و سن‌پترزبورگ پا گرفت و در دو دههٔ بعدی تکوین یافت. فرمالیسم روسی در تقابل با رویکردهای مسلط مطالعهٔ ادبیات که ادبیات را از زاویهٔ دید رشته‌هایی چون تاریخ، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی بررسی می‌کردند، تأکید خود را بر مشخصه‌های تمایزدهندهٔ ادبیات و فرم ادبی گذاشت و در نقدْ تحلیل خودِ متن ادبی را محور قرار داد و برای کشف قوانین درونی زبان و ادبیات می‌کوشید. فرمالیست‌ها در مطالعهٔ فرم ادبی قائل به دوگانهٔ ماده و هنر سازه بودند و فرم ادبی را نتیجهٔ اعمال هنرسازه‌هایی، که در اختیار شاعر یا نویسنده است، بر ماده می‌دیدند.

35. Forty, ibid, p. 160.
36. Adolf Goller, "What is the Cause of the Perpetual Style Change in Architecture?", p.198.
37. delight
38. Forty, ibid, p. 158.
39. Ibid.
40. Ibid.
41. Ibid, p. 159.
42. architecture as an instrument of culture
43. architecture as an autonomous form
44. formal operations
45. K.M. Hays, "Critical Architecture: Between Culture and Form", p. 16.
46. Ibid.

www.SID.ir

Archive of SID

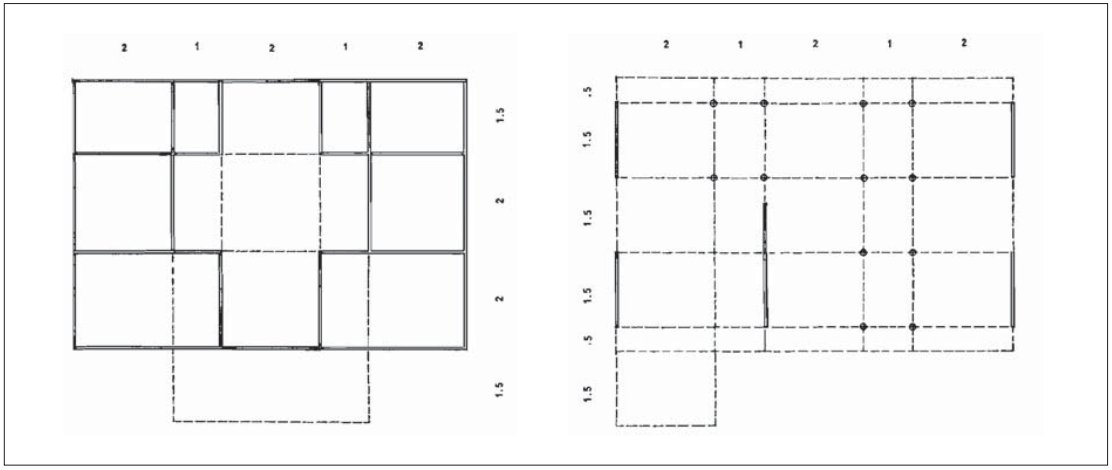
اثر اهمیتی ثانویه دارند. بر این مبنا، برجسته‌ترین شخصی که بسیاری او را آغازگر نقد فرمالیستی در معماری می‌دانند کالین رو است.[۶۱]

کالین رو در تحلیل‌های فرمالیستی خود بسیار تحت تأثیرِ استادش رودُولف ویتکوور[۶۲] بود. ویتکوور یازده ویلای رنسانسیِ اثر پالادیو را مطالعه و در طراحی همهٔ آن‌ها دستور هندسی واحدی را شناسایی کرد که شبکه‌ای نُه‌بخشی است. کالین رو قدمی فراتر گذاشت و شیوهٔ تحلیلیِ ویتکوور را برای بناهای مدرن هم به کار بست. او در مقاله‌اش با عنوان «ریاضیات ویلای مطلوب» که در سال ۱۹۶۱ چاپ شد، به کمک نمودارهایی، ویلای مالکونتنتای پالادیو را با ویلای اشتاین لوکوربوزیه مقایسه کرد و به این ترتیب کوشید تا ریشه‌های پالادیوییِ بناهای مدرن و پیوندهای معماری مدرن را با نمونه‌های تاریخی کلاسیک آشکار کند (ت ۱)[۶۳]. او در انتهای مقاله، ضمن ادای دین به فرمالیسمِ ولفینی، محدودیت‌های نقد فرمالیستی را نیز متذکر می‌شود و می‌گوید:

نقدی که با مقابلهٔ آثار معماریِ مشابه آغاز می‌شود و از آنجا قصد شناسایی تفاوت‌های میانِ آن‌ها را می‌کند تا نشان دهد که چگونه نقش‌مایه‌ای واحد می‌تواند با به کار بستنِ استراتژی‌های خاص دگرگون شود، احتمالاً در اصلْ نقدی ولفینی محسوب می‌شود، پس محدودیت‌های آن را باید در نظر گرفت، چنین نقدی نمی‌تواند به پرسش‌های شمایل‌شناسی و محتوا پاسخی جدی دهد.[۶۴]

او به این ترتیب اعلام می‌کند که، علی‌رغم وقوف به این محدودیت‌ها، چنین رویکردی را در نقد برگزیده است. رویکرد نقادانهٔ کالین رو او را تبدیل به برجسته‌ترین شخصیت فرمالیسم معماری و یکی از تأثیرگذارترین آموزگاران معماریِ دههٔ ۱۹۶۰ کرد و مطالعات فرمالیستیِ او بر یک نسل کامل از معماران اثر گذاشت. او از مقایسهٔ ویلای مالکونتنتا[۶۵]ی پالادیو با ویلای اشتاین[۶۶] لوکوربوزیه قصد داشت حضور و استمرار تاریخ را در بناهای مدرن نشان دهد و این‌گونه جنبشِ معماری مدرن را، که مدعی انقطاع از تاریخ و سنت بود، به چالش بکشد.[۶۷] تحلیل‌های او، چنانکه در مورد مطالعات فرمالیستی گفتیم، فارغ از هر گونه توجه به سازه و عملکرد و سیاق اثر است.

سنت نقد فرمالیستی در معماری را پیتر آیزنمن، شاگرد کالین رو، ادامه داد. نخستین توجهِ آیزنمن به تحلیل فرمالیستی



47. Ibid.
48. contextual
49. Sandra Kaji-O'Grady, "Formalism and Forms of Practice", p. 152.
50. extra-artistic
51. psychologism
52. sociologism
53. B. Dziemidok, "Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses", P.190.

۵۴. این موضوع هم در مورد زیبایی‌شناسی فرمالیستی آلمانی، که در واکنش به نظریه‌های کلاسیک تقلید و بازنمایی در هنرها شکل گرفت، صادق است و هم در مورد فرمالیسم روسی که در سال‌های ۱۹۱۰ در واکنش به نقد ادبی سنتی شکل گرفت.

55. relationships of cause and effect
56. rule-governed relationships
57. A. Colquhoun, "Rationalism: a Philosophical Concept in Architecture", p. 172.
58. Ibid., p. 173.
59. Ibid, p. 176.
60. Hays, ibid.

ت ۱. دیاگرام‌های تحلیلی ویلاهای مالکونتنتا و اشتاین، مأخذ:
C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*.

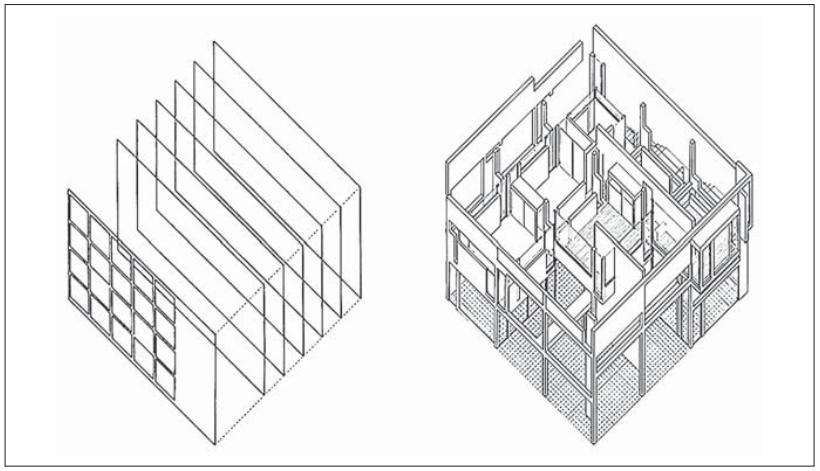
www.SID.ir

Archive of SID

زمانی بود که در سال ۱۹۶۱ همراه با استادش، کالین رو، راهی سفر اروپا شد و در آنجا تحت تأثیر رویکرد تحلیلی او در نقد آثار قرار گرفت. آیزنمن در سال ۱۹۶۳ در رسالهٔ دکتری خود با عنوان *بنیادِ فرمالِ معماریِ مدرن*[۶۸] عزم کرد تا بنیادهای فرمالِ مشترک را، نه‌فقط در بناهای کلاسیک یا برخی بناهای مدرن، بلکه در هر معماری‌ای بجوید. او با استفاده از الگوهای هندسی به تحلیل نظام‌مندِ هشت پروژهٔ شاخص مدرن از فرانک لوید رایت، آلوار آلتو، لوکوربوزیه، و جوزپه تراگنّی[۶۹] پرداخت، و برای این کار، همان شبکهٔ نُه‌بخشیِ کالین رو را ابزار تحلیلیِ مطالعه‌اش قرار داد، با این تفاوت که، این شبکه را نه در دو بعد، بلکه در سه بعد به کار بست تا امکان تشریح مفصل‌بندی‌ها[۷۰] و سازوکارهای داخلیِ فرم‌دهندهٔ بناها را نیز داشته باشد. آیزنمن به این ترتیب روش تحلیلی‌ای ابداع کرد که بهترین نمایندهٔ آن طراحی‌های آگزنومتریک او از پروژهٔ کازا دل فاشّو (کاخ حزب فاشیسم)[۷۱] است (ت ۲).

آیزنمن به جنبهٔ تحلیلی فرمالیسمِ کالین رو در نقد آثار معماری بسنده نکرد.[۷۲] او به دنبال تبیینِ معماری به مثابهٔ زبانی مستقلی بود که قوانین نحویِ خودش را داشته باشد، قوانین و سازوکارهای درونی‌ای که، بدون ارتباط با شرایط جهان بیرون، به معماری شکل می‌دهد. پیش از او، کالین رو در مقالهٔ «ریاضیاتِ یک ویلای مطلوب» بارها عبارتِ «خواندن» را در مورد بناها به کار برده بود و درواقع معماری را متنی می‌شمرد که باید آن را قرائت کرد و فرمالیسم را شیوه‌ای خاص در خوانش متن می‌دانست. آیزنمن معتقد بود، اینکه کالین رو معماری را به مثابهٔ متنی می‌بیند که باید قرائت شود نشان‌دهندهٔ گرایش او به جانشینیِ محتوا با نحو است و به همین دلیل معماری را چون زبان و فرمالیسم را شیوه و رویکردی در خوانش این متن می‌انگاشت، یعنی فرمالیسم کالین رو دیدگاهی است که در آن محتوای اثر هنری جای خود را به نحو و قوانین حاکم بر روابط میان اجزای فرم می‌دهد. آیزنمن نیز، متأثر از استادش، فرمِ معماری را نظامی نشانه‌ای می‌شمرد.[۷۳] این رویکرد آیزنمن فرمالیسم را به دیدگاه‌هایی در نظریهٔ ادبی پیوند می‌دهد که با فرمالیسم روسی[۷۴] آغاز می‌شود و تا مکتب پراگ و سپس ساختارگرایی و پساساختارگرایی و ساختارزدایی ادامه می‌یابد[۷۵]. رویکرد آیزنمن در تقابل کامل با عملکردگرایی مدرنیست‌های متأخر دههٔ ۱۹۶۰، معماری را متعهد به پژوهش‌های پوزیتیویستی در علوم رفتاری، تئوری سیستم‌ها، و فناوری می‌دید، و فرم را تابع محض عملکرد می‌شمرد.[۷۶] مقالهٔ آیزنمن با عنوان «پساعملکردگرایی» (۱۹۷۶)، بیانیه‌ای است برای معماری‌ای خودارجاع[۷۷]، مستقل، و معطوف به عملیاتِ فرمال و مادی خاص خود. او معتقد است پروژهٔ او برای رسیدن به استقلال معماری[۷۸] شامل دو بخش است: اول، «جست‌وجوی طریقه‌ای که عناصر معماری چون دیوار و تیر و ستون را خودارجاع کند»، و دوم، «ابداعِ فرایندی از ساخت که بدون ارجاع به هنجارهای مدرنیسم قادر به ایجاد خودارجاعی باشد»[۷۹].

آیزنمن در بخش اول این پروژه می‌کوشد معماری را به مثابهٔ نظامی از نشانه‌ها، سوای جنبهٔ مادّی و عملکردی‌اش، تبیین کند. معماری با چنین تعریفی بیانگر جنبه‌های فیزیکی



ت ۲. تحلیل آگزونومتریک از بنای کازا دل فاشّو اثر جوزپه تراگنی، مأخذ:
P. Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*.

۶۱. نک:
P. Deamer, "Structuring Surfaces: The Legacy of the Whites", pp. 91; R.E. Somol, et al, "What is the Status of Work on Form Today?".
62. Rudolf Wittkower (1901-1971)

۶۳. نک:
C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*.

www.SID.ir

Archive of SID

همچون سازه و ساخت‌مایه‌هایش نیست؛ بلکه فرم‌هایش حکم سیگنال‌هایی از اطلاعات دارند و هر جزئی از بنا یک نشانه محسوب می‌شود. بخش دوم، یعنی ایجاد یک فرایند خودارجاعْ همان چیزی است که فرمالیست‌های روس آن را آشنایی‌زدایی، یا به قول شکلوفسکی[۸۰] آشکار کردن هنر سازه[۸۱] یا تکنیک آشکار کردن طرز دستکاریِ مؤلف در مادّه می‌نامند. به این ترتیب آیزنمن، متأثر از فرمالیسم ادبی روسی، فرمالیسم در معماری را به زبان‌شناسی پیوند می‌دهد. زبان‌شناسی رشته‌ای است که بیشترین و مهم‌ترین تأثیر را بر مفهوم «فرم» و پرورشِ آتی تفکر فرمالیسم و شکل‌گیری ساختارگرایی داشت، بخصوص در ادبیات.

بنابراین، دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ هنگام مقابله با انگاره‌های مدرنیسم است و یکی از قدرتمندترین رویکردهایی که در این دوره اصولِ معماریِ مدرن را به چالش می‌کشد و مسیر دیگری پیش پای معماران و متفکران این حوزه می‌گذارد، فرمالیسم است. در این دوره شاهد تلاش‌هایی برای قوت بخشیدن به گرایش‌های فرمالیستی در معماری هستیم تا از آن، اگر نه به منظور رسیدن به استقلال کامل رشتهٔ معماری، برای مقاومت در برابر ابزارگراییِ جامعهٔ کاپیتالیستی بهره گیرند. با این‌حال، چنان‌که در مرور تاریخچهٔ فرمالیسم در معماری دیدیم، برخلاف فرمالیسم در هنر و بخصوص ادبیات، که به جریان تاریخیِ منسجم و مشخصی دلالت می‌کند، فرمالیسم در معماری جریانِ نیست؛ بلکه تلاش‌های پراکنده‌ای است که شماری دانشورانِ منفرد دنبال کرده‌اند. فرمالیسم در معماری جریانی متشکل و قوام‌یافته نیست؛ بااین‌حال، از نظام فکری‌ای با ویژگی‌های کلی کمابیش معین حکایت می‌کند. این ویژگی‌ها به تمرکز بر فرم معماری منحصر نیست. از این رو نباید هر اندیشمندی را، که به فرم توجه دارد، فرمالیست شمرد.

تا کنون فرمالیسم را در دو حوزه شناسایی کردیم، یکی آرای کسانی که تفکر فرمالیستی در معماری را شرح داده‌اند و تأثیر آن را بر معماری جسته و سنجیده‌اند، دیگری آرای کسانی که فرمالیسم را همچون شیوه‌ای در نقد و تحلیلِ آثار معماری به کار بسته‌اند. آیزنمن فرمالیسم را وارد حوزهٔ سومی، یعنی حوزهٔ طراحی معماری، نیز کرد. به بیان دیگر، او فرمالیسم را علاوه بر تفکری نظری، به منزلهٔ تفکری هنجاری و تجویزی[۸۲] نیز مطرح کرد و آن را به مثابهٔ رویکردی در طراحیِ معماری به کار بست.[۸۳] آیزنمن پس از اینکه از دیاگرام‌های اَگزونومتریک برای تحلیل آثار معماری بهره جست، کوشید تا به‌تدریج آن‌ها را وارد حوزهٔ طراحیِ نخستین پروژه‌هایش نیز بکند. او فهمید که معماریِ تراگنی ــ که پیش‌تر با رویکردی فرمالیستی آثارش را تحلیل کرده بود ــ مستعدّ این است که با جابه‌جایی‌هایی به طُرقِ گوناگون دگرگون شود، یعنی یک طرح محدود قابلیت زایشِ تعداد نامحدودی ترکیب‌های مختلف را دارد. به این ترتیبِ پروژهٔ کازا دل فاسیو و دومینوی لوکوربوزیه مرجعِ ثابتِ آثارِ اولیهٔ آیزنمن شدند.[۸۴] با توجه به اینکه هدف در مقالهٔ پیش رو بررسی فرمالیسم در حوزهٔ معرفت و نقد معماری است، به موضوع طراحی مبتنی بر فرمالیسم نمی‌پردازیم.

۳. مفهوم فرم و نسبت آن با فرمالیسم در معماری

مفهوم اصلی در فرمالیسم معماریْ «فرم» است. فرم در معماری در معناهای بی‌شماری به کار رفته است و این خود از جمله موانع درک فرمالیسم در همهٔ ابعادِ آن است. به‌علاوه مرور تاریخِ فکریِ فرمالیسم نشان داد که اندیشمندانی که به موضوع فرمالیسم در معماری پرداخته‌اند، به ماهیتِ مفهومِ «فرم» در فرمالیسم و نسبتِ بین این دو توجهی نکرده‌اند و بیشتر دربارهٔ چیستی تفکر فرمالیستی در معماری و تأثیرات آن سخن گفته‌اند. در این باب می‌کوشیم، با تحلیل مضمونِ تفکر فرمالیسم، مفهوم فرم را در نسبت با اندیشهٔ فرمالیسم شناسایی کنیم. از آنجایی که پیش از این آدرین فورتی در مدخل «فرم» در کتاب *واژگان*

64. Ibid, p. 16.
65. Malcontenta
66. Stein
67. Ibid.

۶۸. نک:
P. Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*.

69. Giuseppe Terragni (1904-1943)
70. articulation
71. Casa del Facsio

۷۲. در خصوص آیزنمن، باید توجه داشت که که اندیشهٔ او را در چه مقطع زمانی مد نظر داریم، چرا که او در طول عمر علمی خود رویکردهای متفاوتی به فرم داشته است؛ از فرمالیسم گرفته تا بازترکیب de-composition، دیکانستراکشن و فرم ضعیف. او با توانایی خارق‌العاده‌ای که در برقراری ارتباط با گرایش‌های فرهنگی زمانه‌اش دارد، حوزه‌های گوناگونی را کاویده است، از جمله ساختارگرایی و نظریهٔ زبان‌شناختی چامسکی، سپس پساساختارگراییِ دریدا و دلوز، و فرمالیسمِ کالین رو و استقلال رشتهٔ معماری.

73. Rosalind Krauss, "Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman", p. 173.

۷۴. فرمالیست‌های روس معتقد بودند که زبان شاعرانه از طریق هجاهای دشوار و نحو عجیب و غریب است که آشنایی‌زدایی می‌شود و در تقابل با زبان روزمره قرار می‌گیرد.

www.SID.ir

Archive of SID

و بناها، تحقیق جامعی را در باب معناها و کاربردهای گوناگون فرم در معماری در دوره‌های مختلف به ثمر رسانده است، و جز او، دیگرانی نیز به این مهم پرداخته‌اند، در این مقاله به معنا و کاربرد فرم، صرفاً در نسبت با اندیشهٔ فرمالیستیِ معماری بسنده می‌کنیم. ابتدا نکات اصلی منتج از مباحث پیشین را که در ایضاح مفهوم فرم به کارمان می‌آید، برمی‌شماریم:

۱) فرمالیسم در منشأ خود نظریه‌ای در هنر است که طبق آن ارزشِ هنری آثار را باید در فرمِ آثار جست. بنابراین برای درک درست موضع فرمالیسم در معماری، باید به سراغ آن دسته از نظریه‌هایی در باب فرم برویم که معماری را هنر تلقی می‌کنند و بر وجه هنریِ آن تأکید دارند. توجه به این نکته در درک مفهوم فرم در فرمالیسمِ معماری از آن حیث ضروری است که ما در نظریه‌های غیر فرمالیستیِ معماری نیز با مفهوم فرم به‌وفور سروکار داریم؛ اما در نظریهٔ فرمالیستی، فرم آن چیزی است که متضمن ارزش هنریِ معماری است،

۲) در فرمالیسمْ فهم «چگونگی» مهم‌تر از فهم «چرایی» است،[۸۵]

۳) ظهور و بروزِ فرمالیسم در واکنش به عملکردگرایی نشان از تقابلِ بنیادینِ فرم و عملکرد در این رویکرد دارد.[۸۶]

به علت نقشی که معماری در شکل فیزیکی بخشیدن به فضاهای در برگیرندهٔ انسان دارد، در نسبت با فرم وضعیتی متفاوت با دیگر رشته‌ها دارد. از همین روست که بر خلافِ دیدگاه‌های فلسفی که فرم را بیشتر به مثابهٔ «ایده» می‌انگاشتند، در معماری تلقیِ فرم به مثابهٔ «شکل» رایج‌تر است، و بااین‌حال گاهی فرم را «شکل» تلقی کرده‌اند، و گاهی «ایده» و این خود از علل اصلیِ ابهام مفهوم فرم در معماری بوده است. فرم به معنای شکل بر آن ویژگی‌های که توسط حواس دریافت می‌شوند، و فرم به مثابهٔ ایده بر ویژگی‌هایی که توسط ذهن شناخته می‌شوند، دلالت می‌کند. «بسیاری از آنچه دربارهٔ "فرم" در معماری گفته شده است مربوط به حل‌وفصل کردن ابهام بین این دو معناست».[۸۷]

مفهوم فرم در اوایل قرن نوزدهم در آلمان به مفهومی بسیار مغشوش و گیج‌کننده تبدیل شده بود. از یک سو، کانت فرم را کیفیتی صرفاً ادراکی[۸۸] قلمداد می‌کرد و از سوی دیگر، گوته آن را کیفیتی از چیزها[۸۹] می‌دانست که همچون «نطفه»[۹۰] یا قاعده‌ای ژنتیکی[۹۱] قابل شناسایی است، و هگل آن را کیفیتی معرفی می‌کرد در فرای چیزها و مقدم بر آن‌ها، که فقط با ذهن قابل شناخت است[۹۲]. عجیب نیست که وقتی معماران برای اولین بار خواستند واژهٔ «فرم» را به کار ببرند، همهٔ این سه معنی با یکدیگر خلط شدند.[۹۳] بااین‌حال، تا آخر قرن نوزدهم، تقریباً در همه جا، به‌جز جهانِ زیبایی‌شناسیِ فلسفیِ آلمان، فرم را در معماری به‌سادگی به معنای «شکل» یا «توده»[۹۴] به کار می‌بردند، نه در معنایی دیگر.[۹۵] به تعبیری، فرم تا آن زمان فقط برای توصیف ویژگی‌های محسوسِ بناها به کار می‌رفت. زمانی که در جهان انگلیسی‌زبان، استعمالِ واژهٔ فرم در معنای وسیع‌تر مدرنیستی‌اش ــ فرم به معنای ایده ــ در دههٔ ۱۹۳۰ آغاز شد، مردم غالباً در تطبیق دادن این مفهوم جدید با فهم قبلی‌شان از این واژه مشکل داشتند.[۹۶]

غیر از ابهامِ واژهٔ فرم (از شکل یا صورت کالبدیِ تا ایده)، مسئلهٔ پیچیده‌تری هم در فهمِ فرم وجود دارد: معمولاً معناهایی که به فرم نسبت می‌دهند اهمیت کمتری از معناهای نداشتهٔ آن دارند. اهمیت واقعیِ فرم در کاربرد آن به مثابهٔ مقولهٔ معارض[۹۷] برای تعریف ارزش‌ها و مفاهیم دیگر است و در کنار این دیگر مفاهیم است که فرم نیز معنای خود را آشکار می‌کند. فورتی می‌گوید:

> فرم همچون ظرف خالی و بی‌محتوایی است که خود را با مفاهیم بسیار متنوع و چه‌بسا متناقضی همساز می‌کند، و اغلب درتقابل با مفاهیم دیگر ــ همچون تزیین،[۹۸] فرهنگِ توده،[۹۹] ارزش‌های اجتماعی، تجربه و پیشرفت فناوری، و مناسبات عملکردی[۱۰۰] ــ است که معنایش درک می‌شود.[۱۰۱]

در تاریخ مفهومی نیز «برای فهم هر مفهوم از مفهومِ مقابل آن پرسیده می‌شود، تا دامنهٔ آن مفهوم از غیرش مشخص و

۷۵. نک:
Corbo, Stephano. *From Formalism to Weak Form: The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman*.
76. C. Crysler, et al (eds.), *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, p. 157.
77. self-referential
78. architectural autonomy
79. Peter Eisenman, "Misreading", in *Houses of Cards*, p.172.
80. Viktor Shklovsky (1893-1984)
81. laying bare of technic
82. normative
۸۳. خانهٔ یک‌وخانهٔ دوی آیزنمن مثال‌های قرن بیستمی فرمالیسم در معماری است
J. Hildner, "Formalism: Move-(Meaning", p. 252).
84. Corbo, ibid, p.10.
۸۵. نــک: مباحث مربــوط به هِیز و کالکوهون در سطور قبل.
86. A. Colquhoun, "Historicism and the Limits of Semiology", p. 97; Idem, "Form and Figure", p. 130.
87. Forty, ibid, p. 149.
88. property of perception
89. a property of things
90. germ
91. genetic principle
۹۲. برای فیلســوفان ایدئالیست که هگل مشهورترینشــان است، ظواهرِ چیزهــا کــه در معرض شناســایی از طریق حــواس هســتند، موجب پنهان شدن ایده‌ای هستند ←

www.SID.ir

Archive of SID

ممتاز شود».[۱۰۲] لذا یکی از راه‌های فهمِ معنای فرم در فرمالیسمِ معماری بررسی آن در تقابل با مفاهیمی است که همراه واژهٔ فرم می‌آیند.

پیش‌تر دیدیم مهم‌ترین مفهومی که در فرمالیسم در مقابل واژهٔ فرم قرار می‌گیرد، «عملکرد» است. تاریخِ فرم در معماری، به روایت فورتی نیز نشان می‌دهد که مباحثات پیرامون فرم و فرمالیسم در معماری بیش از هر چیز به ارتباط بین فرم و عملکرد بازمی‌گردد.[۱۰۳] همچنین از حیث تاریخی، فرمالیسمِ معماری بیش از همه در مقابله با عملکرگرایی مدرن[۱۰۴] بود که سر برآورد. گفتمان معماری قرن بیستم به‌شدّت مغلوب این پندار بود که باید میان فرم و عملکرد رابطه‌ای علّی برقرار باشد و جملهٔ مشهور سالیوان را که «فرم تابع عملکرد است» به نفع خودش مصادره کرده بود. در مقابل، بر مبنای تفکر فرمالیسم، معماری برای اینکه هنر تلقی شود، باید از محدودیت‌های عملکردی و مادّی فراتر رود، و جنبه‌های فرمالِ آن جنبه‌های عملکردیش را به چالش بکشد. اما منظورمان از عملکرد در معماری چیست؟ در واژگان معماری مدرن «عملکرد» غالباً بر استفاده[۱۰۵]، سودمندی[۱۰۶]، و ملزومات سازه‌ای و عملکردی بنا (از جمله ساخت، پناه، برنامه، سامان‌دهی، کاربرد، و مصالح) دلالت می‌کند. البته ممکن است بگوییم که فرمْ عملکردهای متافیزیکی‌ای نیز دارد که محل بروز و بیانِ ایده است؛ ولی چنین عملکردهایی در نظریهٔ عملکردگرایانهٔ معماری مطرح نبوده است و در اینجا نیز مد نظر ما نیست.[۱۰۷]

نیاز به ضرورت تناقضِ میان فرم و عملکرد در معماری را ــ برای اینکه معماری هنر تلقی شود ــ متفکران گوناگونی مطرح کرده‌اند.[۱۰۸] معماری به مثابهٔ اثر هنری متعهد است ایده‌ای متافیزیکی یا متعالی[۱۰۹] را بیان کند که به مسائلِ مادّیِ آن وابسته نیست[۱۱۰]، زیبایی‌شناسیِ معماری وابسته به ساخت نیست، فرم‌ها ورای امکانات سازه‌ای طراحی می‌شوند، و سوای ملاحظات مادّی و ابزارهای مکانیکی خلق می‌شوند. «هنر معماری حاصل تناقض فرم و عملکرد است»[۱۱۱]. از آنچه گفته شد دو نکته به دست می‌آید: اولاً، تقابلِ فرم و عملکرد نه‌فقط نزد طرفداران و پیروان اصول فرمالیسم، بلکه برای دیگرانی که قائل به وجهی هنری برای معماری هستند نیز تقابلی معنادار و از مهم‌ترین تقابل‌های طرح‌شده در معماری است، ثانیاً، هر دو گروه تحقق معماری به منزلهٔ اثر هنری را وابسته به تأکید بر وجهِ فرمالِ آن می‌بینند.[۱۱۲]

۴. بازاندیشیِ مفهوم فرم در نسبت با فرمالیسم

معمولاً فرمالیست‌ها جنبه‌هایی از اثر هنری، از قبیل عملکرد در معماری یا موضوع تصویر در نقاشی و به تعبیری هرآنچه که از یک اثر هنری تا اثر هنری دیگر دستخوش تغییر می‌گردد، به لحاظ زیبایی‌شناختی بی‌ربط می‌شمارند. بر این مبنا و با توجه به تقابل فرم و عملکرد، فرمالیسم برای عملکردِ بنا در ارزشِ هنریِ معماری نقشی قائل نیست؛ مگر اینکه در تعیین فرم آن سهیم باشد.[۱۱۳] البته تأکید بیش از حد بر جنبهٔ فرمالِ آثارْ زمینه‌ساز بروز مشکلاتی نیز هست: اگر وجوه غیرِ فرمالی[۱۱۴] را که فرمالیست‌ها کنار می‌گذارند «آ» بنامیم می‌توانیم این‌گونه استدلال کنیم که اثر هنری برجسته‌ای ممکن است فاقد «آ» باشد. اثر هنری ضعیفی می‌تواند دارای «آ» باشد. پس ارزش هنریِ اثری که دارای «آ» است، به‌هیچ‌وجه ناشی از برخورداری آن از «آ» نیست. مثلاً بناهای به لحاظ هنری ارزشمندی وجود دارند که مسجد نیستند، برعکس بناهای فاقد ارزش هنری‌ای ساخته شده‌اند که مسجدند. بنابراین مسجد بودنِ بنا و عملکردِ آن ارتباطی به ارزشِ هنری آن ندارد. اما چنین استدلالی گمراه‌کننده است و اگر همین شیوهٔ استدلال را در موضوعی مشابه اعمال کنیم، متوجه مغالطهٔ نهفته در آن می‌شویم: شناگران قوی‌ای هستند که ریهٔ حجیمی ندارند، شناگران ضعیفی هستند که ریهٔ حجیمی دارند. پس آیا نتیجه می‌گیریم حجم ریه ارتباطی به قدرت شناگران ندارد؟ نه،

← که در درون یا ورای چیزها قرار دارد و هدف زیبایی‌شناسی آشکار کردن آن ایدهٔ نهانی است. هگل می‌گوید در هنر «هر محتوای آشکاری حاکی از [فرمی] متناسب با آن است.» (Hegel, Introductory Lectures on Aesthetics, p. 13). محتوایی که فرم بر آن دلالت می‌کند، می‌تواند حاکی از کاراکتر یک هنرمند باشد تا کاراکتر کلِ یک تمدن یا عصر.

93. Ibid, p.157.

94. mass

۹۵. تلقی کانتی از فرم را آدولف گُلر در آلمان در مقاله‌ای مطرح کرده بود که در باب نخست به آن اشاره شد (نک: Goller, "What is the Cause of the Perpetual Style change in architecture?").

96. Ibid, p. 149.

97. oppositional category

۹۸. یکی از اولین و احتمالاً مشهورترین کاربردهای فرم در مدرنیسم به کار بردن آن برای توصیف و اعتبار بخشیدن به آن جنبه‌ای از معماری است که تزیین نیست. منتقد آلمانی آدولف بِهن در سال ۱۹۲۰ در این‌باره نوشته است: «مفهوم "فرم" به ملحقات و دکوراسیون و سلیقه و سبک ارتباطی ندارد... بلکه مربوط به توانایی ساختمان در تحمل ساختارش است» (A. Behne, The Modern Functional Building). مقالهٔ تزیین و جنایت آدولف لوس (۱۹۸۰) نیز به خوبی این نگرش به تقابل فرم و تزیین را روشن می‌کند و ←

www.SID.ir

Archive of SID

شناگر قدرتمندی که ریه‌ای حجیم دارد، بخشی از قدرتش را مدیون حجم ریه‌اش است و این از نقاط قوت اوست. به همین نحو، از این واقعیت که محتوای اثر هنری (از منظر فرمالیست‌ها) در تعیین ارزش هنری اثر نه شرط لازم است و نه شرط کافی نمی‌توان نتیجه گرفت که محتوا در ارزش هنری اثر نقشی ندارد.

مهم‌ترین مسئله‌ای که فرمالیست‌ها را به تأکید بر فرم رهنمون کرد، حفظ استقلال هنر در تلاقیِ با دیگر رشته‌ها است. فرمالیست‌ها معتقدند تنها راه حفظ این استقلال مجزا کردن ارزش هنریِ اثر از وجوه برون‌زیبایی‌شناختی[۱۱۵] آن ــ همچون عملکرد، موضوع، عواطف، و تفکرات ــ است؛ اما از آنچه در قبل گفتیم مشخص شد همهٔ وجوهی که در تحقق نهاییِ اثرِ هنری نقش دارند، در ارزش هنری آن سهیم هستند، و مثلاً نقش نداشتنِ عملکرد صرفِ یک ساختمان در ارزشِ هنری آن به این معنا نیست که فقط وجه فرمالِ اثر، و نه عملکرد، است که ارزشِ هنریِ معماری را تعیین می‌کند؛ بلکه به این معنا است که «چگونگی تحقق» آن عملکرد است که ارزش هنریِ معماری را تعیین می‌کند. به همین صورت در نقاشی، «چگونگی» تصویر کردنِ محتوای اثر، در موسیقی «چگونگی» بروز عواطف و احساسات در هم‌نشینی نُت‌ها، و در شعر «چگونگی» بروز محتوا در همنشینی واژگان است که ارزشِ هنریِ آن را تعیین می‌کند. این‌گونه است که ارزش هنریِ معماریِ بناییِ معین از کیفیت عملکردی که در آن روی می‌دهد قابل تفکیک نیست.

بنابراین می‌توانیم بگوییم که فرمالیست‌ها علاوه بر وجه فرمال، برای آثار هنری وجهی دیگری قائل هستند که از یک اثر تا اثر دیگر دستخوش تغییر می‌گردد و در ساده‌ترین شکل به آن نام محتوا می‌دهد. این محتوا بسته به اینکه چه هنری مد نظر باشد، به موضوعات گوناگونی چون عملکرد در معماری، آنچه اثر می‌گوید در ادبیات، آنچه در تصویر نشان داده می‌شود در هنرهای بصری، و... اشاره دارد، و این محتوا اگرچه به خودیِ خود فاقد ارزشِ زیبایی‌شناختی است، می‌تواند در ارزشِ هنریِ اثر سهیم شود. پس نهایتاً به تعریفی از فرم می‌رسند که نقش محوری در نظریهٔ فرمالیست‌ها دارد؛ یعنی فرم چون چگونگی تحقق محتوا، این تعریفی است که برای نخستین بار محتوا و مادّهٔ اثر را نیز در حدودِ معناییِ فرم می‌گنجاند. با این تعریف، عملکرد را نیروی بیرونی نمی‌دانند که باید آن را همچون دیگر وجوه سیاق کنار گذاشت؛ بلکه نیرویی درونی می‌شمارند که از خلال آن فرم زاییده می‌شود.

این تعریف از محتوا در فرمالیسم ممکن است این شبهه را پیش بیاورد که فرمالیست‌ها در معماریِ، عملکرد بنا را نظیر کل محتوا در اثر هنری می‌شمارند و به جنبه‌های دیگر محتوا در معماری بی‌اعتنایند. درحالی‌که چنین تعریفی به معنای فروکاستن محتوا به عملکرد نیست، دیگر جنبه‌های محتوایی نیز در معماری وجود دارد و عملکرد تنها یکی از آن‌ها و بلکه مهم‌ترینشان است؛ اما آنچه فرمالیست‌ها بر آن تأکید می‌کنند، فرم است، و منظور ایشان از فرم و جایگاه آن در ارزش هنری اثر معماری «چگونگی تحقق محتوا» با همهٔ جوانب و ظرایف آن محتوا است.

۵. مؤخره

علی‌رغم حضور مکرّر واژه‌هایی چون فرم و فرمال و فرمالیستی در گفتگوی معماری، درک روشنی از چیستی این مفاهیم و نسبت میان آن‌ها وجود ندارد؛ و این سبب ابهام و چه‌بسا کژفهمی‌هایی در مواجهه با اندیشهٔ فرمالیسم در معماری شده است. علت این ابهام از یک سو، کمبود پژوهش‌هایی است که به صورت منسجم به موضوع فرمالیسم در معماری پرداخته‌اند و از سوی دیگر، نبودِ پژوهش‌هایی که نسبت فرم با فرمالیسم را در معماری روشن کنند. این تحقیق نتیجهٔ پرسش از اندیشهٔ فرمالیسم در معماری و نسبت آن با مفهوم فرم است.

در جست‌وجوی خاستگاه تفکر فرمالیسم در معماری دیدیم که فرمالیسم در آغازِ ظهورِ آنْ نظریه‌ای در هنر است. فرمالیسم بیش از هر چیز متأثر از آرای کانت در باب فرم، و سپس متأثر از تلقی رمانتیک‌ها از فرم است که بر همزیستی فرم و ماده تأکید

معتقد است که هر متریالی منجر به نوعی از فرم می‌شود که فقط مخصوص آن متریال است. (Adrain Forty, ibid, p. 161).

99. mass culture

100. functionality

101. Ibid, p. 150.

۱۰۲. مهرداد قیومی بیدهندی و مطهره دانایی‌فر، «مفهوم معماری در برههٔ گذار از دورهٔ ساسانیان به دورهٔ اسلامی: درآمدی بر تاریخ مفهومی معماری ایران»، ص ۶۰.

103. Crysler, et al (eds.), ibid, p. 154-155.

۱۰۴. جنبش عملکردگرایی در معماری در پی جنگ جهانی اول در بخشی از موج مدرنیسم جای گرفت. ایدهٔ عملکردگرایی در معماری ملهم از جنبش‌های سیاسی و اجتماعی اروپا بود که هوادارانش پس از ویرانی‌های ناشی از جنگ جهانی خواستار ساختن جهانی بهتر برای مردم بودند، به همین دلیل است که معماریِ عملکردگرا پیوند نزدیکی با سوسیالیم و اومانیسم مدرن دارد. مدافعان عملکردگرایی در معماری می‌گفتند که بناها و خانه‌ها نه‌تنها باید بر اساس اهداف عملکردی‌شان طراحی و ساخته شوند، بلکه معماری باید در خدمت خلق جهانی بهتر و زندگی‌ای مطلوب‌تر برای مردم باشد. ادوارد دو زورکو در *کتاب ریشه‌های نظریهٔ عملکردگرایی* می‌گوید: «عملکردگرایی غالباً با نیازهای مادّی و کارکردی کاربران بنا و بیان سازه‌ایِ بنا در ارتباط است» (Edward De Zurko, Origins of Functionalist Theory, p. 7).

www.SID.ir

Archive of SID

دارند و فرم را اراده و نیرویی می‌بینند که از درون مادّه متبلور می‌شود. هاینریش ولفین نخستین کسی بود که تفکر فرمالیستی را در اواخر قرن نوزدهم در معماری مطرح کرد. در بررسی تفکر فرمالیسم در معماری دیدیم که فرمالیسم، علی‌رغم نخستین ظهورش در معماری در سال ۱۸۸۷، که از دل جریان هنریِ فرمالیسم بیرون آمد، دهه‌ها بعد، در واکنش علیه عملکردگرایی مدرن بود که به جد در معماری مطرح شد و به واسطهٔ مطالعاتِ کالین رو و پیتر آیزنمن بیشترین تأثیر را در حوزهٔ نقد معماری گذاشت. در معماری نیز، همچون دیگر هنرها، مهم‌ترین مسئله‌ای که اساس تفکر فرمالیسم را شکل می‌دهد تلاش برای استقلال بخشیدن به رشتهٔ معماری است. چنین استقلالی مستلزم توجه به «چگونگیِ» معماری، یعنی تکنیک‌ها و راهبردهای فرمالِ شکل‌دهندهٔ اثر، به جای «چراییِ» آن، یعنی موضوعاتی نظیرِ چیستیِ عملکرد و سیاق اثر، در نقد معماری است، و همچنین تلاش برای کشف و تبیینِ قوانینی درون‌رشته‌ای به گونه‌ای که راهنمای معماران در طراحی آثار معماری باشد.

برای تبیینِ معنای فرم در نسبت با فرمالیسم، در آخرین باب، با اتکا بر فنون تاریخ مفهومی، به بررسی فرم پرداختیم و به این منظور آن را در برابرِ رایج‌ترین مفهومِ مقابلِ آن یعنی «عملکرد» قرار دادیم. تفکر فرمالیستی حکم می‌کند که در معماری برای اینکه هنر باشد، اولویت به آن وجهی از اثر داده شود که در ارزشِ هنریِ آن نقشی تعیین‌کننده دارد؛ یعنی وجهِ فرمال اثر. وجوهِ غیرِ فرمالِ اثر را فرمالیست‌ها به‌سادگی محتوا می‌نامند و این محتوا در معماری غالباً به «عملکرد» دلالت می‌کند. فرمالیست‌ها اگرچه تمرکزشان بر وجه فرمال اثر است، اذعان دارند که همهٔ دیگر وجوه نیز ممکن است در تعیین فرم سهیم باشند و باید به اندازه‌ای که در تعیین فرم سهیم هستند، به آن‌ها نیز پرداخت. بر این مبنا، به تعریفی از فرم نزد فرمالیست‌ها می‌رسیم، ایشان به جای نفی و کنار گذاشتن محتوا، قائل به یگانگیِ فرم و محتوا هستند. با این تعریف، فرم طریقه و چگونگیِ تحقق محتوا است ــ تعریفی که برای نخستین بار محتوا و مادّهٔ اثر را نیز در حدودِ معنایی فرم می‌گنجاند.

105. use
106. utility

۱۰۷. راسل هیچکاک و فیلیپ جانسون در کتاب سبک بین‌المللی (R. Hitchcock & P. Johnson, The International Style) دربارهٔ دلالت مفهوم عملکرد در معماری به‌تفصیل سخن گفته‌اند.

۱۰۸. طبق نظر هگل، زیبایی هنر زاییدهٔ «ذهن» است نه متریال، او معتقد است که فرم‌های معماری «در هماهنگی با فهمی مجرد انتظام یافته‌اند» (نک: Hegel, Introductory Lectures on Aesthetics). به عقیدهٔ شیلینگ از آنجایی که معماری همیشه ضرورتاً به مادّه و به ملزومات فیزیکی و سازه‌ایِ آن وابسته است، برای اینکه هنر قلمداد شود، و ناقل ایده‌ای گردد که ربطی به ملزومات مادّیِ آن ندارد، باید ظاهر بصری آن در تقابل با ملزوماتِ فیزیکیِ آن قرار گیرد. او می‌گوید، «معماری فقط زمانی می‌تواند چون هنر زیبا و آزاد بروز کند که بیانِ ایده‌ای گردد» (نک: F.W.J. Schelling, The Philosophy of Art). مادرازو آگودین می‌گوید: «معماران جنبش مدرن، علی‌رغم طرفداری‌شان از عملکردگرایی، از شاخصهٔ زیبایی‌شناختیِ فرم غافل نبودند. درواقع عملکردگرایی به‌تنهایی قادر به توضیح فرم بناهای مدرن نیست» (نک: L.M. Agudin, The Concept of Type in Architecture: An Inquiry into the Nature of Architectural Form). ⟵

منابع

بلوری بزاز، مونا. *فرمالیسم روسی: از ادبیات تا معماری، تبیین مدلی برای خوانش معماری*. رسالهٔ دکتری معماری. استادان راهنما: علیرضا مستغنی و مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: دانشگاه هنر، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، ۱۳۹۸.

تاتارکیه‌ویچ، ولادیسلا. «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی»، ترجمهٔ کیوان دوستخواه، در *فصلنامهٔ هنر*، ش ۵۲ (تابستان ۱۳۸۱)، ص ۴۶–۶۱.

ظفرمند، سیدجواد. «چیستی فرم در هنر»، در *رشد آموزش هنر*، ش ۴ (بهار ۱۳۸۴)، ص ۸–۱۳.

قیومی بیدهندی، مهرداد و مطهره دانایی‌فر. «مفهوم معماری در برههٔ گذار از دورهٔ ساسانیان به دورهٔ اسلامی: درآمدی بر تاریخ مفهومی معماری ایران»، در *مطالعات معماری ایران*، ش ۱۰ (پاییز و زمستان ۹۵)، ص ۴۹–۷۳.

Abrams, M.H. & Geoffrey Harpham. *A Glossary of Literary Terms*, Cengage Learning, 2011.

Agudin, L.M. *The Concept of Type in Architecture: An Inquiry into the Nature of Architectural Form*, Zurich: Swiss Federal Institute of Technology, 1995.

Anay, Hakan. "(Epistemological) Formalism and its Influence on Architecture: A Concise Review", in *ITU A|Z*, Vol.9, No.1 (2012), pp. 70-85.

Behne, A. *The Modern Functional Building*, trans. M. Robinson, Santa Monica, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1996.

Colquhoun, Alan. "Form and Figure", in *Collected Essays in Architectural Criticism*, introduction by Kenneth Frampton, Black Dog Pub, 2009.

www.SID.ir

Archive of SID

_____ . "Historicism and the Limits of Semiology", in *Collected Essays in Architectural Criticism*, introduction by Kenneth Frampton, Black Dog Pub, 2009.

_____ . "Rationalism: A Philosophical Concept in Architecture", in *Collected Essays in Architectural Criticism*, introduction by Kenneth Frampton, Black Dog Pub, 2009.

Corbo, Stephano. *From Formalism to Weak Form: The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman*, Routledge, 2016.

Crysler, C. & Greig and Stephen Cairns (eds.). *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, SAGE Publications, 2012.

Deamer, Peggy. "Structuring Surfaces: The Legacy of the Whites", in *Perspecta*, Vol. 32, Resurfacing Modernism (2001), pp. 90-99.

Dziemidok, Bohdan. "Artistic Formalism: Its Achievements and Weaknesses", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism and the American Society for Aesthetics*, No. 2 (Spring, 1993), pp. 185-193.

De Zurko, Edward Robert. *Origins of Functionalist Theory*, New York: Columbia University Press, 1957.

Eisenman, Peter. "House I 1967", in *Five Architects: Eisenman, Graves, Guathmey, Hejduk, Meier*, Oxford: Oxford University Press, 1975, pp. 15-17.

_____ . "Misreading", in *Houses of Card*, New York: Oxford University Press, 1987.

_____ . *The Formal Basis of Modern Architecture*, published by Lars Müller, 2018.

Erlich, Victor. *Russian Formalism: History – Doctrine*, Walter de Gruyter, 2012.

Forty, Adrian. *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, 2004.

Goller, Adolf. "What is the Cause of the Perpetual Style Change in Architecture?". in Mallgrave & Ikonomou, *Empathy, Form, and Space*, pp. 193-225.

Hays, K. Michael. "Critical Architecture: Between Culture and Form", in *Perspecta*, 21 (1984), pp. 14-29.

Hegel, G.W.F. *Introductory Lectures on Aesthetics (The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art, 1886)*. M. Inwood (ed.), trans. B. Bosanquet, London: Penguin Books, 1993.

Hitchcock, Russell & Philip Johnson. *The International Style*, W.W. Norton, 1997

Hildner, Jeffry. "Formalism: Move, Meaning", in *84th ACSA Annual Meeting: Theory and Criticism*, 1996, pp. 251-257.

Isenberg, A. "Formalism", in *Aesthetics and the Theory of Criticism*, Chicago, IL and London: University of Chicago Press, 1973.

Isenman, Peter. *The Formal Basis of Modern Architecture*, Baden: Lars Muller Publishers, 2006.

Kaji-O'Grady, Sandra. "Formalism and Forms of Practice", in *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, SAGE Publications, 2012.

Krauss, Rosalind. "Death of a Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the Work of Peter Eisenman", in Peter Eisenman (ed.), *Houses of Cards*, New York: Oxford University Press, 1987, pp. 166-184.

Mallgrave, Harry Francis & Eleftherios Ikonomou. *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, Santa Monica, C.A: Getty Center, 1994.

Mitrović, Branko. *Philosophy for Architects*, New York: Princeton Architectural Press, 2011.

Perez-Gomez, Alberto. *Built Upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics*, Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

Rowe, Colin. *The Mathematics of an Ideal Villa, and Other Essays*, Cambridge, MA: MIT press, 1976.

Shannon Hendrix, John. *The Contradiction between Form and Function in Architecture*, Routledge, 2013.

Schelling, F.W.J. *The Philosophy of Art*, University of Minnesota Press, 2008.

Somol, R.E., et al. "What is the Status of Work on Form Today?", in *ANY: Architecture New York*, No. 7/8, Form Work: Colin Rowe (1994), pp. 58-65.

Wittkower, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London: The Warburg Institute, University of London, 1949.

Wollflin, Heinrich. *Prolegomena to a Psychology of Architecture*, trans. Michael Selzer, Create Space, 2016.

Zangwill, Nick. *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca , NY: Cornell University Press, 2001.

← لوکوربوزیه نیز در اوایل قرن بیستم با وجود همهٔ تأکیدی که در این دوران بر جنبهٔ عملکردی معماری وجود داشت، نوشت «معماری وظیفه و معنایی سوای نشان دادن ساخت‌ها و جامهٔ عمل پوشانیدن به اهداف دارد» و در ادامه تأکید می‌کند منظورش از هدف سودمندی محض، آسایش، و عملکرد است (A. Behne, ibid, p. 134).

109. transcendental

110. John Shannon Hendrix, *The contradiction between form and content, introduction*, p. 4.

111. Ibid.

۱۱۲. این اگرچه جزو شروط لازم است، اما شرط کافی برای فرمالیسم در معماری نیست، و تفکر فرمالیسم اصول و معیارهایی دیگری نیز دارد که در باب گذشته به آن‌ها پرداختیم.

۱۱۳. به همین ترتیب در موسیقی، وجهِ بیانیِ آن؛ در هنرهای تصویری، آنچه در تصویر نشان داده می‌شود؛ در شعر، اینکه شعر «چه می‌گوید» ــ در تقابل با اینکه «آن را چگونه می‌گوید» ــ از مطالعات هنری بیرون گذاشته می‌شود؛ یعنی در تفکر فرمالیستیِ هنر طریقهٔ احقاق عملکرد، طریقهٔ به تصویر کشیدن یک موضوع، احساس یا ذهنیت ــ و نه خودِ عملکرد، موضوع، عواطف و ذهنیات ــ است که ارزش هنریِ اثر را تعیین می‌کند.

۱۱۴. این وجوه را فعلاً غیرِ فرمال می‌نامیم.

115. extra-aesthetic

www.SID.ir